MERCADORES DE PARTITURAS E CRÍTICOS MUSICAIS: MÚSICA URBANA E TRADIÇÃO EM FORTALEZA (1897-1949)

Ana Luiza Rios Martins
Mestre em História e Culturas – UECE
luiza_sky@yahoo.com.br

RESUMO

Pretende-se fazer uma releitura da história da música urbana produzida em Fortaleza entre os anos de 1897 a 1949, confrontando-se a produção crítica do período com as partituras editadas nas principais casas de música ou grafadas pelos mais requisitados copistas. Grande parte dos escritos sobre música fortalezense desse período foi produzido por críticos de músicas ligados ao rádio e a imprensa. Influenciados pelos "estudos científicos" do musicólogo modernista Mário de Andrade, apresentavam uma escrita de tom caracteristicamente nacionalista. A discussão centra-se na questão dos dilemas de uma tradição inventada da música urbana à luz da teoria de Eric Hobsbawm sobre o assunto.

Palavras Chave: Tradição; Música; Cultura.

ABSTRACT

There is intended to do a rereading of the history of the urbane music produced in Fortress between the years from 1897 to 1949, when the critical production of the period is confronted with the scores published at the principal houses of music or written by the most required copyists. Great part of the written ones on music from Fortaleza of this period was produced by critics of musicians been connected of the radio and the press. Influenced by the "scientific studies" of the modernist musicologist Mário de Andrade, they were presenting a writing of tone characteristically nationalist. The discussion is centered in the question of the dilemmas of an invented tradition of the urbane music by the light of the theory of Eric Hobsbawm on the subject.

Keywords: Tradition; Music; Culture.

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa trata de um trabalho interdisciplinar entre os campos da História e Música, tendo como objeto de estudo os registros em partitura da música urbana de compositores locais, grafadas por copistas e editadas nas principais casas de música da cidade de Fortaleza entre os anos de 1897 a 1949. Como fontes históricas, esses registros do passado musical encontrados nos espaços que guardam a memória sonora ajudam a recontar a história da música urbana da capital do Ceará quando cruzadas com outros tipos de fontes como, por exemplo, jornais, revistas, livros de memória, correspondências e almanaques,

A escolha de Fortaleza como o recorte espacial foi feita pelo fato da capital produzir uma música urbana heterogênea, fruto da experiência musical de inúmeros músicos com diferentes formações. No entanto, essa ideia vai de encontro ao discurso produzido por alguns críticos de música ligados a imprensa e ao rádio do período, que implicitamente tentavam eleger determinados gêneros e práticas como representantes da música urbana cearense. Dessa forma, objetiva-se em linhas gerais contestar essa memória unívoca e sem conflitos da história da música urbana de Fortaleza, que resultou em muitos dos casos numa tradição inventada.

O recorte temporal compreende os anos de 1897 a 1949, justificando-se tal intervalo por ter sido de 1897 o registro da partitura mais antiga do Estado do Ceará já encontrada, intitulada *A corporação*, do compositor e copista da Banda de Música da Polícia Militar Euclides Paiva; e de 1949 a última partitura encontrada da Ceará Musical Editora, um *foxtrot* para piano intitulado *Luar Cearense*, com letra de João Cordeiro e música de Silva Novo. Tenta-se dar conta de dois períodos diferentes na história da música, sendo o fim do século XIX e início do XX marcado pelo nascimento da música urbana; e anos de 30 e 40, primeiros anos da radiofonia em Fortaleza.

O interesse pelo tema ocorreu ainda no processo de escrita da dissertação intitulada: *Entre o piano e o violão: a modinha e a cultura popular em Fortaleza (1888-1920)*, defendida no Mestrado Acadêmico em História da UECE. Observou-se que os historiadores de ofício pouco se interessaram pela história da música de Fortaleza do fim do século XIX e das primeiras décadas do XX. A maioria projetou as pesquisas em torno da música produzida na década de 1960 e 1970, talvez por ter encontrado uma maior facilidade em lidar com o registro sonoro, já que as partituras apresentam-se como uma das poucas alternativas de

estudo da música local até a década de 1940 e para analisá-las são necessários conhecimentos técnicos na área da música.

Os poucos trabalhos que encontramos sobre essa época são de intelectuais preocupados com a preservação e a difusão de música no Ceará. No entanto, pesquisas como de Miguel Ângelo de Azevedo (1991), apresentam um tom caracteristicamente memorialista e em alguns momentos nacionalista. Influenciados pelos “estudos científicos” do musicólogo modernista Mário de Andrade (1975) sobre a nascente música urbana, a maioria desses intelectuais produzira obras, especialmente sobre a Era do Rádio, onde procuravam evidenciar a “boa música urbana”, que bebia das tradições folclóricas, como a de Lauro Maia e Sátiro Bilhar acabando por ocultar o “populacho”, um estilo considerado pela maioria como debochado e inapropriado. Dessa forma, percebe-se a importância de recontar a história da música urbana de Fortaleza a partir da contraposição das partituras com outras fontes que abordavam o tema como, por exemplo, jornais, almanaques, revistas, correspondências e livros de memória.

No processo de compilação das partituras pertencentes aos acervos de Miguel Ângelo de Azevedo e Cristiano Câmara, da Banda de Música da Polícia Militar, do Conservatório de Música Alberto Nepomuceno e da Biblioteca Nacional, encontrou-se nesses registros sonoros que revelam informações potencialmente valiosas e inéditas sobre o fenômeno cultural e social que foi a nascente música urbana de Fortaleza. Essas partituras têm a possibilidade também de revelar nomes dos músicos e funções que desempenhavam (compositores, arranjadores, instrumentistas, copistas, editores) na cena musical de Fortaleza do passado. Em muitos casos, nomes totalmente esquecidos dos relatos da história musical cearense ou, se referenciados, não existiam possibilidades de análises de suas obras musicais, pois não havia documentações em partituras para estudo.

Nesses acervos constatou-se que existem diferentes estilos de músicas, sendo uma grande maioria influenciada pela estética romântica e nacionalista. Os compositores ligados a essas duas correntes traziam à tona o universo da cultura popular com a finalidade de encontrarem a identidade sonora cearense. Distante das imagens de consenso preconizadas por esses músicos, que enxergaram a fusão de ritmos, melodias e harmonias, atreladas ao caráter étnico dos diferentes povos, percebe-se muito mais dissenso na construção do campo da música, e parte desse dissenso sucede da tentativa de forjar uma tradição da música urbana cearense, “tradição inventada”, mas nem por isso menos enraizada no imaginário social.

Todavia, não só desses estilos os acervos são formados. Encontrou-se uma inclinação de alguns músicos ligados a boêmia local a uma estética peculiar que dificilmente foi encontrada em outras músicas brasileiras desse período. Elas diferenciavam-se por não trazerem uma crítica direta e focada, como fazia a maioria. Na verdade essas composições traziam à tona o Ceará Moleque,[1] que criticava os problemas sociais através de muita sátira, ironia, pilhéria, jocosidade e zombaria. Muitas dessas obras foram caracterizadas como populacho, não pela falta de qualidade, mas pela "ausência de decoro".

No que diz respeito à tradição, Eric Hobsbawm (1984) em seu livro *A invenção da tradição*, auxilia na compreensão desse conceito. Ele aponta que as a tradições são inventadas por elites nacionais para justificar a existência e importância de suas respectivas nações no contexto de Estado-nação. Examinando essa tradição cultural no campo da música urbana de Fortaleza, percebe-se que a invenção dela não se deu sem conflitos, contradições e mediações. Nessas disputas entre os diferentes gêneros e práticas musicais, elementos foram excluídos, muitos foram esquecidos, muitos projetos foram agregados, formando um mosaico complexo que dispõe lado a lado diversos fatores culturais: o local, o universal, o nacional, o estrangeiro, o oral, o letrado, a tradição e a modernidade.

O NASCIMENTO DA MÚSICA POPULAR URBANA E A QUESTÃO DA TRADIÇÃO.

A problemática surgiu a partir das leituras da seção *Ceará Rádio Club: A Audição de sexta-feira*, publicada semanalmente no jornal *O Unitário* do ano de 1935. Observou-se que críticos de música de Fortaleza ligados à imprensa e ao rádio demonstravam em seus comentários certa ojeriza a determinadas influencias musicais. Em nota de 12 de maio de 1935, por exemplo, um dos críticos que assinava como Alma censurou a interpretação musical do grupo Batutas Cearenses devido à presença contínua do pandeiro na execução do seu repertório, instrumento ligado à cultura africana.

[1] Ceará moleque' foi cunhado nos fins do século XIX e apareceu pela primeira vez em uma obra literária que tinha a cidade de Fortaleza como cenário: o romance A Normalista, de Adolfo Caminha, publicado em 1893. A obra retrata o cotidiano de uma Fortaleza provinciana, habitada por "alcoviteiros e uma gentinha canalha". Neste romance de cunho naturalista, Caminha tenta criar uma crônica social sobre Fortaleza onde buscou esmiuçar os detalhes sujos do cotidiano. Logo, a alcunha 'moleque' indicava aí certa característica cultural do Ceará a ser interpretado negativamente como "canalhismo de província".Cf.: Paiva, 1961.

> MÚSICA
>
> "Batutas Cearenses" (grupo constante de instrumento de corda):
>
> O primeiro número constou da "Marcha do Amor", tendo agradado sobremodo um ótimo bandolim condutor. Entretanto, abusaram demasiadamente do "pandeiro", o que devem evitar, visto como em conjunto musical, cada instrumento tem o momento azado de manifestar-se. O segundo: "Ninon" fox-canção, bom; O terceiro: "Maria de Lourdes", ótima valsa, notando-se, entretanto, abuso de crescendo e notando-se também muitos "acordes palhetados", perfeitamente dispensáveis. (UNITÁRIO, 12 de maio de 1935).

Segundo José Geraldo Vinci de Moraes (2006), a geração de críticos de música que atuaram no fim do século XIX até as primeiras décadas do século XX, estabeleceu a fusão entre a prática da construção da memória e a organização, compilação e arquivamento das diversas formas de registros da música urbana, no momento mesmo em que ela surgia como fato cultural e social. A participação direta nos acontecimentos reforçou a noção tradicional de "testemunha ocular" que, por ter "vivido o fato", tudo vê e explica conforme suas próprias convicções de mundo. Essa condição, associada à produção das crônicas sobre o assunto, do registro memorialístico e à construção dos acervos, parece ter-lhes concedido uma espécie de credenciamento automático para definir a seleção de gêneros e práticas que deveriam ser registradas, sua veracidade e ordenação causal e temporal dos eventos.

Esse conjunto de escritos que transitavam pelos diversos focos narrativos, isto é, memórias, crítica musical, crônicas jornalísticas, buscavam criar um discurso fundador pretensamente "científico" sobre certas "origens, características e linha evolutiva" da música urbana do fim do século XIX até as primeiras décadas do século XX. Dois tipos de discursos eram mais comuns nesses escritos: o primeiro de características nacionalistas valorizava as tradições folclóricas das zonas rurais e tinha como os principais representantes Eduardo Campos (1984), Pedro Veríssimo (1954), e Francisco da Silva Nobre (1996); o segundo buscava incluir os fenômenos da cultura urbana ao projeto de uma "música popular", sendo Otacílio de Azevedo (1992), Edigar de Alencar (1967) e Raimundo Ramos (1906) os seus grandes propagadores.

Muitos desses indivíduos sofreram influência do "discurso científico" de característica nacionalista difundido por Mário de Andrade. Ele apontava que no fim do século XIX e início do XX não existia uma separação entre música popular e música erudita. Havia, entretanto, uma separação apenas entre a música rural e a música urbana, sendo que

esta última subdividia-se em três partes: *Música artística* (considerada uma música com altos padrões estéticos, técnicos e instrumentais), *canção urbana*, como o lundu e a modinha (gêneros considerados de segunda ordem, porque não tinham total aceitação nos salões) e o *popularesco*, como a chula (gênero considerado de terceira ordem porque estavam imbuídas muitas práticas da música negra, como as danças lascivas).

Os primeiros registros de partituras de compositores cearenses encontradas nos acervos pesquisados datam do fim do século XIX: de Euclides Paiva, que compunha hinos e retretas; de Simplício Delfino Montezuma, que produziu um repertório tradicionalmente litúrgico; e de Joaquim Manuel, que trabalhou em composições para orquestras de câmara. No início, as partituras eram produzidas por copistas que trabalhavam em suas próprias residências ou em instituições de ensino de música. Os mais conhecidos copistas do período foram Donizetti Gondim, Edgar Nunes, Júlio Marinho e Gilberto Petronillo. A maioria das músicas grafadas eram obras de compositores europeus, sobretudo de italianos e franceses. Acredita-se pela quantidade de partituras de operetas, óperas, polcas, shottisch, maxixes, tangos e modinhas encontradas nesses acervos, que esses eram os gêneros mais apreciados no fim do século XIX e início do XX.

No entanto, observa-se no trabalho desses copistas que os primeiros passos dados pelos compositores de Fortaleza em busca de autonomia na música urbana concentraram-se na produção de modinhas. Quintino Cunha, Branca Rangel, Antônio Sales, Barbosa de Freitas, Roberto Xavier de Castro, entre outros, fizeram modinhas de sucesso. A modinha, desde o final do século XVIII, quando Domingos Caldas Barbosa apresentou-se na Corte portuguesa, já era um gênero reconhecível, atravessando o século XIX, ora mais aristocrática e italianizada, ora mais plebéia e mulata, próxima do que chamamos de serenata.

Entre os salões e as ruas, a modinha fez uma longa carreira na vida musical das principais capitais brasileiras. Em Fortaleza, a maioria das modinhas era o produto das apropriações que os músicos faziam da cultura popular, entendida por alguns como o "refinamento" das tradições folclóricas de origem rural; e por outros como a inclusão dos fenômenos da cultura urbana ao projeto de uma "música popular". Com relação à temática, era recorrente o uso de assuntos referentes ao meio, à raça e ao folclore. Nos salões, essas modinhas abordavam letras exaltando os mestiços, elogiando as zonas rurais e a ingenuidade do homem do campo. Já as modinhas entoadas nas ruas e nos bares pelos boêmios eram realçadas as imagens do "populacho", considerado costumes e práticas menores, enfatizando

os problemas urbanos dos trabalhadores formais e informais, a exaltação do negro e do mestiço, a ojeriza ao "burguês"; mas com um tom de jocosidade e pilhéria.

De maneira despretensiosa, mas nada ingênua, a modinha expressava uma tradição inventada, uma ideologia da nacionalidade musical, uma forma de pensar e fazer a "legítima" música popular urbana cearense. No início dos anos 1930, essa tradição parecia já estar consagrada em certos círculos intelectuais e boêmios em Fortaleza. No entanto, algumas modinhas ligadas ao "populacho", fruto das apropriações da cultura urbana boemia, enunciavam os vetores de uma tradição não-valorizada, mas de fundamental importância para que a canção não perdesse suas características próprias que foram bem recebidas no resto do país.

O termo modinha também foi aplicado no Ceará genericamente para designar outros gêneros musicais como a opereta, os recitativos, o lundu, a chula, o tango, a habanera, entre outros. Até o começo do século XX, a nomenclatura de gêneros na música popular, tão valorizada pelo mercado de partituras e pelo incipiente mercado fonográfico, era bastante confusa do ponto de vista de partituras. Ao mesmo tempo, a cristalização de uma linguagem de gêneros musicais reconhecíveis foi fundamental na avaliação de quais eram as canções e as práticas musicais que expressavam a brasilidade idealizada, debate importante a partir dos anos de 1920.

Ao contrário das formas eruditas, vistas como universais, os gêneros populares deveriam enraizar-se em tradições nacionais em nomenclaturas arbitrárias que nem sempre correspondiam ao efetivo material sonoro presente nas obras. Lundu, modinha, habanera, seresta, polcas, choros eram nomes que se confundiam do ponto de vista musical e formavam a usina sonora que tudo misturava e tudo transformava. A partir de então, a busca de uma rigorosa definição musicológica para esses gêneros seminais da tradição musical urbana no Brasil ainda desafia musicólogos, historiadores e etnomusicólogos.

As chulas melografadas por Gilberto Petronillo, por exemplo, foram classificadas por Edigar de Alencar como modinhas. Das poucas críticas existentes sobre o assunto é a de Cristiano Câmara a que aponta para uma explicação mais plausível para o fenômeno. Segundo Câmara, essas confusões aconteciam porque a chula causava repulsa devido ao seu tom "escrachado" e por isso passou a ser definida como um subgênero musical categorizado como "populacho". A chula era dança popular e gênero musical de Portugal de andamento ligeiro e de ritmo bastante marcado por um tambor conhecido por zabumba, por triângulo e chocalhos.

O canto da chula era acompanhado por rabecas, violas, sanfonas e percussão. Ao chegar ao nordeste, os negros se apropriaram da chula e modificaram sua estrutura musical, adicionando elementos do samba.

As intercessões culturais entre negros fizeram da chula uma dança vista pelas elites da época como lasciva e profana. No entanto, a chula teve importante influência para o surgimento da grande maioria dos ritmos nordestinos. Rossini Silva, Abel Canuto costumavam executar chulas ao violão, enquanto Ramos Cotôco e Carlos Teixeira Mendes eram compositores conhecidos do gênero. A chula de Carlos Teixeira Mendes intitulada *Gôsto Esquisito* foi uma das composições grafadas pelo copista Gilberto Petronillo:

Gôsto Esquisito
Eu peço, ninguém censure
Meu gôsto esquisito assim...
Eu só gosto é do que é ruim...
Mas nada posso fazer!
Meu gôsto é tão esquisito,
De fato, tão engraçado...
Só gosto é do enjeitado...
Daquilo que ninguém quer!
(Estribilho)
Eu gosto de fruta azeda
Misturada com cachaça...
Gosto muito de arruaça...
Com as caboclas da feira!
Eu gosto de atiçar briga...
De fazer revolução;
E quando chega a detenção,
Vou saindo de barriga!
(Estribilho)
A qualquer môça magrela
Prefiro a velhota acesa...
Baixa... gorda... muito tesa
De cangote de cupim!

As môças alvas e loiras,

Mulheres mais formosas,

Prefiro as negras dengosas

Do cabelo pixaim! (MENDES, Gilberto Petronilo, 1967).

Carlos Teixeira Mendes apresentava em sua obra um "jeito de viver cearense", sem as lamúrias e tristezas relatadas por outros artistas, mas com jocosidade e muita molecagem. Em um de suas epigramas, ele brincou com os problemas da seca: "O cearense tem nome e fama de denodado: na seca morre de fome, no inverno morre afogado". A resistência da sociedade em relação ao negro é confrontada de forma irônica e pilhérica em sua música que exalta a negra do cabelo pixaim. Em uma das crônicas publicada no jornal *Tribuna Católica* de 11 de agosto de 1868 é possível perceber que a negação a apropriação da cultura africana nos gêneros e práticas musicais não foi só combatida por inúmeros críticos de música, mas também por setores da sociedade fortalezense ligados a famílias conservadoras, a Igreja e a Polícia.

> É incrível a facilidade com que se desrespeitam a Lei do silêncio de 1824 nesta província. Principalmente em dias de domingo [...] Tudo isso se harmoniza admiravelmente com a profanação geral a que tem chegado nossos templos preparados exatamente como casas de bailes, não como casa do senhor. E não lhes falta nem os lustres de cristal e a música fortemente ritmada pela retumbante batida das caixas e zabumbas... Estúpida folia herdada dos tempos semi-bárbaros da antiga colônia. (TRIBUNA CATÓLICA, 11 de agosto de 1868).

Os sambas de areia e os congos, também chamados de "batuques de viola", eram práticas festivas negras proibidas ou que deveriam solicitar autorização da polícia para acontecer. Porém, observa-se uma grande contradição na escrita da história da música urbana de Fortaleza. Se por um lado existiam inúmeras críticas em relação à cultura negra, por outros encontramos certa facilidade a incorporação da mesma, em letras, ritmos, melodias e harmonias de compositores cearenses. Essa inserção de músicas mais estilizadas em torno dessa cultura se deu, sobretudo, devido ao episódio da abolição. O primeiro manuscrito encontrado no Ceará sobre o tema foi a "marcha popular" de Carlos Gomes, intitulada *Ao Ceará Livre*, peça pertencente ao acervo da Banda de Música da Polícia Militar do Ceará composta em 1884 e encomendada quatro dia antes da abolição da escravidão pelo próprio

imperador Dom Pedro II. Carlos Gomes fez tanto sucesso no Ceará que em 1938, Edgar Nunes abriu um conservatório que levou o nome do compositor em homenagem.

Nos anos seguintes vários compositores incorporaram elementos culturais das diferentes etnias na tentativa de produzirem uma música nacional. Para executar tal projeto, muitos apoiavam-se em teorias como as de Silvio Romero (1953), que defendia o “branqueamento” racial e cultural do Brasil através da miscigenação. Embora uma tentativa de mediação cultural existisse, um grande número de artistas forjava uma relação pacífica e multilateral entre as diferentes expressões musicais. Branca Bilhar, por exemplo, compôs o *Balaio Indígena*, Branca Rangel compôs *A Cabocla* e Alberto Nepomuceno, talvez o mais conhecido dos compositores cearenses, criou entre outras inúmeras peças sobre a temática, a *Dança de Negros*, feita no ano anterior à abolição da escravatura e que teve sua primeira audição no Ceará. Pelo prestígio que esses compositores tinham no mundo artístico da capital, vários intérpretes e instrumentistas de sucesso como Linda Gondim, Henrique Jorge, Nadir Salgado, Ester Parente, Aloísio Pinto, entre outros, ajudaram na popularização dessas obras nas nascentes casas de partituras do mercado cearense.

As primeiras casas de partituras surgiram em Fortaleza no início do século XX. Acredita-se que foi nesse período que a música foi pela primeira vez pensada como uma mercadoria em nossa capital. As casas que editavam o maior número de partituras em Fortaleza eram a Editora Torre Eiffel pertencente a Paulo Moraes Filho, A Melodia de Edigar Nunes Freire e a Ceará Musical do grupo A. Mouta & Cia. A partir do surgimento da primeira emissora radiofônica em 1934 que levou o nome de Ceará Rádio Clube, o mercado de partituras ficou condicionado aos sucessos que eram tocados no rádio. Nesse período o mercado fonográfico, o rádio e o cinema brasileiro encontravam-se cada vez mais internacionalizados.

A INFLUÊNCIA DA CULTURA NORTE-AMERICA NA ERA DO RÁDIO.

A música urbana brasileira também passou a sofrer uma forte influencia de gêneros musicais norte-americanos a partir década de 1920. No Ceará o foxtrot tomou conta do mercado de partituras entre os anos de 1930 e 1940. O foxtrote é originalmente uma dança de salão de origem norte-americana, surgida por volta de 1912. Ela é caracterizada por movimentos longos e contínuos, cuja direção segue o sentido anti-horário, em andamento

suave e progressivo. Ela era normalmente executada pelas grandes bandas de jazz, as *big bands*. Visualmente a dança assemelha-se à valsa, embora o ritmo seja quaternário. Desenvolvido logo após a Primeira Guerra Mundial, o foxtrote atingiu o auge de popularidade na década de 1930.

Geralmente os compositores fortalezenses utilizavam do ritmo do foxtrot em suas marchinhas carnavalescas, um novo gênero de música popular urbana brasileiro, mas que tomou formas peculiares nas ruas de Fortaleza, garantindo um novo elo com o passado e com a tradição. Assim como ocorriam com as modinhas, existiam composições diversas que variavam entre as apropriações do rural e do urbano. Alguns compositores utilizavam o piano na tentativa de tornarem as marchinhas mais elegantes e sofisticadas para os concursos de *miss* que ocorriam em todo o Ceará. A marchinha *Miss Fortaleza*, com letra de Pierre Luz e música de Silva Novo editada pela Ceará Musical, era uma das mais conhecidas pelo público segundo Miguel Ângelo de Azevedo.

Muitas outras composições surgiram através da parceria de Pierre Luz e Silva Novo. As marchas carnavalescas editadas pela Ceará Musical, intituladas *Sonho de Pierrot*, *Diabrete*, *A gargalhada*, mostram outra grande faceta desses indivíduos, o retorno da incorporação da sátira e a pilhéria, elementos típicos dos fenômenos da cultura urbana que só foram tolerados por causa do novo projeto de nacionalidade divulgado pelo mercado fonográfico carioca, que tinha o interesse de criar uma "música popular" através do imaginário do malandro. Em Fortaleza, a representação mais próxima desse universo era a do boêmio que entoava modinhas nas ruas ao estilo jocoso do Ceará Moleque. O imaginário do boêmio estava ligado ao sujeito que bebia, gostava da noite e não tinha afeição ao trabalho.

A gargalhada

Viva a folia

Ave alegria

Salve o prazer

Que nos vem da gargalhada

Ou de um sorriso de mulher!

Cante... Dance...

Mulher faceira

A existência é passageira

Haja aventura
Riso e loucura!
No carnaval
Afoguemos nossas mágoas
E esqueçam todo o sal
Cante... Dance...
A colombina
Meiga e danadinha
Trazer o poema
De teus olhos sonhadores
Alegria do "Iracema"
Cante... Dance...
Toda a cearense
Domina e vence
Pelo sorriso
Que nos traz ao pensamento
Evocações do paraíso. (NOVO; LUZ, Ceará Musical, 1925).

Silva Novo também teve outras parcerias, sendo a mais conhecida delas com o escritor Antônio Sales, responsável pelo jornal *O Pão* da Padaria Espiritual. A obra *Verdes Mares* demonstra a experiência de ambos com a estética nacionalista e a tentativa de caracterizar o Ceará a partir da sua geografia paradisíaca em alusão a literatura de José de Alencar. *Luar Cearense* é outro foxtrot para piano com parceria de João Cordeiro na mesma vertente, mas que aborda os aspectos da urbanidade através da noite e da boemia cearense. Já na obra *O farol do Mucuripe*, Silva Novo aborda mais uma vez a temática da visão paradisíaca sobre o litoral que virou marca da música produzida em Fortaleza e que acabou inspirando vários outros compositores cearenses posteriores como, por exemplo, Luiz Assunção (Adeus Praia de Iracema) e Belchior com parceria de Fagner, (Mucuripe) estes últimos conhecidos na década de 1970, como integrantes do movimento *O Pessoal do Ceará*.

Um dos poucos compositores que pareceu tentar reconciliar o universo rural com o urbano em sua música é Lauro Maia. Segundo Miguel Ângelo de Azevedo, Lauro Maia começou a sua vida musical pesquisando o folclore local (maracatu, pastoril, fandango, congada, bumba-meu-boi). Aos poucos o compositor tentou incorporar esses elementos que

ele denominava de “rural nordestino” com influências jazzísticas, criando a partir dessa síntese o balanceio. Na obra *O balanceio de Lauro Maia*, o pesquisador Azevedo (mais conhecido por Nirez), apresenta a preocupação de que o compositor não perca a identidade sonora que caracteriza a moderna música urbana cearense: “As influências são naturais e até benéficas desde que não cheguem a descaracterizar o regional”. (AZEVEDO, 1991, p. 2).

O sucesso das composições de Lauro Maia começou quando ele em 1935 trabalhou na Ceará Rádio Clube dirigindo o programa *Lauro Maia e seu ritmo.* Na mesma época, criou juntamente com Paulo Pamplona, Ubiraci de Carvalho, Roberto Fiúza e Antônio Fiúza, o Quinteto Lúpar. A consagração veio em 1937, através de um concurso de música carnavalesca, onde obteve primeiro lugar as categorias marcha e samba com as músicas *Eu Sei O Que É* e *Eis O Meu Samba* . Em 1943, o grupo Quatro Ases e Um Coringa gravou o xote *Fa-Ran-Fun-Fan!* e a marcha *Trem de Ferro*, maior sucesso da sua carreira.

> Fa-Ran-Fun-Fan!
> O xote a capim puba
> Só se dança figurado
> Dança dez e dança vinte
> Mas, é tudo impariado
> Dança direito
> Não lhe pise na chinela
> Cuidado com a menina
> Que senão fica sem ela
> Dança, dança
> Dança comadre que é bom
> Dança, dança
> Dança compadre que é bom
> Dança Maricota
> Filha do Coroné
> Dança Zé Potoca
> Com a comadre Izabé
> Dança, dança
> Dança meu povo que é bom
> Dança, dança
> Dança meu povo que é bom. (MAIA, Ceará Musical, 1943).

Lauro Maia fez muitas parcerias em sua vida, entre elas com o compositor e violonista Aleardo Freitas. Aleardo tornou-se conhecido por suas habilidades ao violão e por suas composições gravadas por 4 Ases e 1 Coringa e Vocalistas Tropicais. No entanto, Aleardo de Freitas sofreu algumas críticas no período apesar de ter criado um rico repertório que também tentava reconciliar o universo rural e o urbano. Aparentemente a sua fama não foi a mesma de Lauro Maia pelo fato do compositor não ter tido uma educação musical formal. O crítico musical Alma, por exemplo, avaliou a sua execução ao violão apontando uma falta de clareza

no dedilhado. Não se tratava de um jeito de tocar errado, mas uma execução no instrumento incomum.

> "Serenata" Violão e canto. "Aliardo Freitas x Jatahy: como sempre muito bom, otimo acompanhamento conjugado com melodiosa voz de Jatahy, o "celebre cantor de rádio" agradando fortemente, com suas canções sentimentais. Percebendo-se, perfeitamente, que forte paixão lhe domina o coração. Aliardo poderia ser melhor, procurando imprimir mais clareza nas dobradas de burdão, "Melodia triste" Solo de Violão por Aliardo Freitas, bom artista para o futuro. (UNITÁRIO, 12 de maio de 1935).

Apesar dos percalços, Aleardo Freitas fez um relevante sucesso na Ceará Rádio Clube. No entanto, o mercado de partituras não comercializou as suas obras. As inúmeras partituras do compositor encontradas no acervo de Miguel Ângelo de Azevedo foram grafadas por ele mesmo. Suas composições transitavam entre os diferentes gêneros: polcas, valsas, batuques, sambas, choros, baião, entre outros. Aleardo Freitas agrupava elementos do universo rural e do urbano, ora isoladamente, ora agregados. Polca de Salão, Polca Sertaneja, a valsa Pajeú, o baião Na volta da Jurema, Caprichoso Batuque e Batuque Estilizado são algumas de suas obras.

Para dar nome às coisas, poderíamos dizer que há uma linha formativa da nossa tradição musical urbana que acabou sendo fundamental para a auto-imagem musical do cearense para o resto do Brasil. Esse alinhavo passa por no mínimo dois "gêneros", entendidos aqui como um conjunto de eventos musicais, articulados por convenções culturais que envolvem determinada "comunidade musical" (compositores, letristas, copistas, instrumentistas, arranjadores, intérpretes, radialistas e editores): modinha e marchinha carnavalesca. As convenções, os debates, as estéticas e as ideologias em torno desses gêneros acabaram por legar uma tradição que não faz justiça à riqueza e à diversidade de todas as manifestações musicais cearenses.

Referências Bibliográficas

ALENCAR, Edigar de. *A modinha cearense*. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1967.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Música Brasileira*. São Paulo: Martins, 1975.

AZEVEDO, Otacílio. *Fortaleza descalça*. Fortaleza: UFC/Casa José de Alencar, 1992.

AZEVEDO, Miguel Ângelo de. *O balanceio de Lauro Maia*. Fortaleza: Edição do Autor, 1991.

CAMPOS, Eduardo. *50 anos de Ceará Rádio Clube* (1934-1984): breve histórico da emissora pioneira da radiodifusão cearense. Fortaleza: [s.n.], 1984.

HOBSBAWM E RANGER (Orgs.). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

MORAES, Geraldo Vinci. *Os primeiros historiadores da música popular no Brasil*. ArtCultura. Uberlândia: UDUFU, 2006. p. 117-133.

NOBRE, Francisco da Silva. *1001 Cearenses Notáveis*. Rio de Janeiro: Casa do Ceará Editora, 1996.

PAIVA, Manuel de Oliveira. *A Afilhada*. Fortaleza: Academia Cearense de Letras, 1961.

RAMOS, Raimundo. *Cantares Bohêmios*. Fortaleza: Empreza Typ. Lithographica, 1906.

ROMERO, Silvio. *História da literatura brasileira*. 5. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1953.

VERÍSSIMO, Pedro. A Música na Terra de Iracema: Sinopse histórica do movimento musical no Ceará de 1900 a 1950. *Revista do Instituto do Ceará*. Fortaleza: Editora do Instituto do Ceará Ltda., 1954.